

## Ubiquità

di Antonella Ottai

La sfera è la forma degli angeli.  
All'uomo non è dato che d'essere un angelo incompleto.  
Più perfetto del cilindro, meno perfetto della sfera;  
dalla botte irradia il corpo iperfisico.  
Noi, siamo isomorfi, siamo belli.  
(Alfred Jarry, *Ubu cornuto*, Atto II)

Quando, un discreto numero di anni indietro, Roberto Latini propose l'argomento della propria tesi di laurea- i fantasmi in Shakespeare - e, soprattutto, quando manifestò la linea di ricerca che intendeva seguire e che in realtà aveva già seguito (a posteriori potrei direi anzi che ne era inseguito), non mancò qualche perplessità: la lettura, piena di fascinazione, convocava intorno a sé un apparato storico-critico che rispondeva in buona parte al suono delle proprie voci. Su suggerimento di Paola Quarenghi, alla quale Roberto si era rivolto in prima istanza, lo incontrai quindi sul terreno della metodologia che corrispondeva all'insegnamento che all'epoca mi era affidato. Non c'era però storia o metodo analitico che potesse scalfire la determinazione gentile di Roberto, o modificare la natura di un discorso poetico: il lavoro che ci veniva presentato era un mondo dove, al di là della sua destinazione, tutti gli elementi messi in gioco - storie, erranze d'attore, sapere e fare, scena teatrale o scena accademica - avevano già concluso il loro dialogo e ora ci sollecitavano ad ascoltare l'immagine dei fantasmi. In altre sedi, Latini sarebbe riuscito anche a farmi vedere il buio portentoso di cui suonano. Nel tempo poi si è verificata un'ulteriore contingenza di carattere, per così dire, professionale che mi ha portato a seguirne con maggiore attenzione la ricerca, ovvero il modo in cui con la sua formazione teatrale, Fortebraccio Teatro, pratica in scena le tecnologie più recenti: alcuni spettacoli in particolar modo *l'Ubu incatenato* di Alfred Jarry (2005) dove il concorso degli apparati tecnici di produzione e gestione del suono e delle immagini ha un peso determinante - secondo me costituiscono, nel panorama contemporaneo della sperimentazione, un esempio di relazione altamente significativa fra attore e apparato macchinico, in grado di riconfigurare la relazione teatrale e di accrescerne la densità degli strati. I dispositivi digitali (il *motion capture* - utilizzato in seguito anche in *Le madonne - personaggi shakespeariani in motion capture*, 2006 - i guanti con fibre ottiche per la realtà virtuale, l'interazione costante con il sistema dei computer e l'informatico posizionato a vista sotto il palco, piuttosto che nascosto sopra, come nel teatro dei burattini<sup>1</sup>) prestano voce e figura alla complessità del fare scenico cercando di risemantizzarne la forma propria all'interno dei procedimenti virtuali: Jarry e Ubu, l'autore e il personaggio, l'attore e il fantoccio, l'io e il sé, forma attiva e forma passiva, la scena e gli schermi, il corpo reale e quello virtuale, le parole e la recita, si dividono e si ricongiungono nello spettacolo in una danza visionaria di fantasmi, come accade alle coppie concettuali degli opposti, schiavitù/libertà, che lavorano nel testo di Jarry. Il doppio e il suo teatro si insediano a vista nel gioco del corpo e delle immagini, nei respiri e nelle voci, nei segni d'ombra o in improvvise lame sonore di buio.

Nella teatrografia di Fortebraccio Teatro *Ubu incatenato* segue *Buio Re\_ da Edipo a Edipo in radiotelevisione* (2003) e *Per Ecuba\_ Amleto, neutro plurale* (2004) e conclude idealmente una trilogia nei cui titoli e nei cui rimandi testuali una sensibilità come quella di Rimbaud avrebbe forse potuto avvertire una dominante vocalica della «u», consentendoci non soltanto di stabilire le corrispondenze fra la vocale e i colori dell'oscurità, ma di immaginare l'assonanza della voce con il corpo delle lettere che va sgranando: nel buio della scena iniziale di *Ubu*, il suono dondola a lungo fra la o e la u prima che lo spazio cominci ad articolare immagini e parole, prima dell'ingresso del performer. «L'infralingua suppone un corpo auto-sensato che si forma per effetto della voce»<sup>2</sup>, sosteneva Gil: la voce è genitrice del corpo e il suo portato sonoro, virtualizzato dai dispositivi digitali, costituisce l'ambiente principe del teatro di Roberto Latini e in particolare di questi titoli. Non solo vocali, ma anche con/sonanti: *Merdre!* esclamava Ubu non appena nasceva alla scena, manifestando non solo la felicità del turpiloquio ma suggerendo l'interpolazione della erre (così presente nel nome di Jarry) per recidere le parole e assolverne il senso in una vera e propria aggressione sonora. Nello spettacolo di Latini è piuttosto il personaggio di Mère Ubu ad armarsi della erre in ogni parola che pronuncia, ma tutta la rivisitazione del testo si avvale invece dell'interpolazione per carnevalizzare ulteriormente il significato attraverso il significante: nell'apologia della schiavitù di Jarry entrano ed escono, trascinate dal suono delle voci di Roberto, le sovvenzioni e il ministero, nomi allusi della critica teatrale, tasse evase e tasse condonate, i servaggi insomma che affliggono l'autore non meno del pubblico; dove le parole incontrano l'incipit di un

<sup>1</sup> «L'attore sul palco è assistito da un informatico che nella scenografia realizzata è posto sotto al palcoscenico, come se fosse nella baracca del burattinaio. Ma questa presenza serve soltanto e specificatamente per applicare le diverse funzioni alla tuta da *motion capture* e di farlo dal vivo durante lo spettacolo. Il dialogo tra l'attore e l'informatico è costante. L'esoscheletro ha una coda di segnale che dalla schiena dell'attore arriva ad uno dei computer sotto al palcoscenico. Una specie di cordone, in qualche modo retro-ombelicale, che unisce, incatena fisicamente, l'attore a una macchina». Da Roberto Latini, *Incatenando Ubu*, materiali per lo spettacolo.

<sup>2</sup> José Gil, voce *Corpo* in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1978, p. 1138.

ritornello o di una filastrocca che galleggiano nella memoria, abbandonano il discorso proprio per seguire e perdersi nel flusso musicale dell' altro, *hully gully* o quello che sia. Il teatro mentre si congeda dallo specchio<sup>3</sup>, Père Ubu e Jarry, Forrebraccio e noi, le afflizioni da poteri passati e presenti, tutti ci incontriamo dentro il fragore sonoro dello spettacolo, sbandando di schermo in schermo, di eco in eco.

Dal punto di vista della coerenza testuale lo spettacolo porta dunque a termine un percorso che, partito dalla figura di Edipo e addentratosi in quella di Amleto, finisce con il rovesciare nella creatura di Jarry il paradigma tragico che lo informa, macellando ne la grandezza nella dismisura. Lo stesso Jarry d'altra parte bersagliava le gesta del suo *pantin* di schegge shakespeariane che le riflessioni di Ubu attraversavano indenni<sup>4</sup>; come l'infanzia, il pupazzo non è afflitto dal senso della storia: il passato non assume forma di fantasma né il futuro si presenta sotto forma di presagio, non c'è dolore del tempo vissuto o pensiero di quello che ci attende. Il suo è un mondo interamente fisico dove le grandi passioni sono grandi pulsioni, dove cuore e cervello abitano dentro al ventre (mentre *decervella* amici e nemici,<sup>5</sup> quando invece è lui a essere colpito viene *spanciato* nella sua *ventraglia*), dove subire e fare sono una medesima azione («UBU: Abbiamo ucciso Pisciaimbocca, come lui stesso vi attesterà e coperto di frustate di cui *rechiamo* ancora i segni». *Ubu incatenato*, Atto III, corsivo nostro), dove la coscienza è fuori del corpo, possibilmente dentro una valigia (*Ubu cornuto*), dove il corpo è a sua volta un volume compatto la cui superficie è *ovunque* senziente e in nessun luogo cosciente (tanto che si soffre nei capelli, come Shytotomille, *Ubu cornuto*, atto II). Dalla sua forma compatta, come ricordavamo nell' *exergo*, «irradia il mondo *iperfisico*» (corsivo nostro).

I greci chiamavano il burattino neurospastos, «mosso per mezzo di nervi, di funicelle»: la parola è mirabilmente funzionale, dato che per vocazione questa creatura insofferente d'anima, non è affatto un personaggio *con* un destino, ma un meccanismo d'allusione. Non appena compare sulla scena, il burattino s'impone subito come fosse l'autore di se stesso. Sembrando il suo comportamento verbale e le sue azioni dipendere esclusivamente dai "nervi", la sua personalità risulta illusoriamente semplice e sorprendente come il pensiero più esatto.<sup>6</sup>

La messa in scena di *Ubu incatenato* di Roberto Latini, si addentra dunque in questo mondo, il mondo del creatore della scienza patafisica e delle soluzioni immaginarie, che è l'area e l'aria dove sono transitate le avanguardie e dove ha respirato Artaud. Oltre che dei consueti dispositivi sonori, Latini si arma questa volta di un complesso apparato per interagire con le immagini sugli schermi che triangolano la scena e si dota, fra l'altro, di un esoscheletro- uno scheletro esternato in superficie riflettente - munito di sensori mediante i quali, attraverso le informazioni trasmesse al computer, anima in tempo le immagini che lo circondano. In questo modo un unico attore comanda di volta in volta le figure che si proiettano sugli schermi, avocando a sé tutti i personaggi, in un processo di manipolazione e di *compositing* sonoro e visivo costante<sup>7</sup>. Dei trentadue nomi previsti dall' *Ubu incatenato* in forma singola (Pisciadolce, Eleuteria, Pisciaimbocca, ecc...) e in forma collettiva (uomini liberi, aguzzini, *armardre*, ecc ... ), alcuni sono voci, altri trovano voce e immagini attraversando il medium del performer per allocarsi in uno spazio ipermediato, dove si cancellano i vettori, si perde il senso di esterno e interno e si moltiplicano gli affacci delle immagini: le proiezioni del primo piano dell'attore e delle azioni di altri personaggi, i fumetti animati di Eleuteria e Pisciaimbocca, i manichini in 3D e le prospettive delle architetture in proiezione, la presenza reale di Roberto Latini iperdimensionata dal dispositivo che indossa, cooperano con il tessuto delle voci per esplodere Ubu nella proliferazione mediatica della scena che ne rende *ubiquitous* la presenza, simulando il teatro di un sé interconnesso. Come il protagonista nei suoi amati ferri, da lui fortemente voluti in segno della libertà estrema che ha conquistato, fattore, inchiavardato dentro all'esoscheletro come un corpo schiavo, è invece un corpo aumentato e amplificato da quello stesso ingombro tecnologico che sembra imprigionarlo. La drammaturgia di Latini che praticava i fantasmi per vocalizzarne lo sguardo in quanto soggetto "statutario" dell'enunciazione teatrale, elabora ora anche un luogo dove l'attore si produce in atti sensibili di audiovisione: burattino e insieme burattinaio, è autore in tempo reale degli echi sonori e visivi con cui popola la scena, mentre sta officinando nella sua persona il tempo reale del teatro, s/prigionandone la virtualità, fra presenze e assenze. Quando però, a un certo punto

<sup>3</sup> «Oggi crediamo che quando il teatro si siede di fronte ad uno specchio dentro a un qualsiasi camerino, l'attimo prima di truccarsi per la scena, il momento prima di vestirsi di un abito in forma di costume, quell'attimo lì, l'ultimo prima del respiro con il quale cominciare, proprio quello ha a che fare sempre con Ubu. Ossia Jarry, oppure pure eppure Ubu». Da Roberto Latini, *Incatenando Ubu*, cit.

<sup>4</sup> In *Ubu re* in particolare le ombre degli antenati che chiedono vendetta al giovane principe sopravvissuto all'usurpazione del trono di Polonia o i sogni infausti con il racconto dei quali la moglie del re Venceslao cerca di mettere in guardia il marito prima che venga ucciso, animano intorno al fantoccio i fantasmi di Amleto e quelli che perseguitano Macbeth, oppure i presagi di Porzia che accompagnano Giulio Cesare al suo appuntamento con la morte.

<sup>5</sup> Annota Alfredo Giuliani nella sua prefazione a *Ubu* che per Jarry, esoterico, «il cranio è un carcere e soltanto attraverso la decomposizione del cervello si ritorna nella notte dei tempi a sognare il Paradiso». Cfr. Alfredo Giuliani, Prefazione a Alfred Jarry, *Ubu*, Adelphi, Milano 1977, p. XV. Solo nell'ultimo testo, *Ubu sulla collina*, il protagonista verrà condotto in un mattatoio di Parigi per essere "decervellato".

<sup>6</sup> Ivi, p. IX

<sup>7</sup> «Attraverso diverse dpologie di segnale possiamo far passare, trasformare e ritrattare le azioni, ma anche la voce, di un attore sul palco con la proiezione di personaggi digitali, con scenografie virtuali, con diversi gradi di spazializzazione del suono, con immagini graficamente modificabili dall'attore stesso e dal vivo», Da Roberto Latini, *Incatenando Ubu*, cit.

[Titolo](#) || Ubiquità  
[Autore](#) || Antonella Ottai  
[Pubblicato](#) || K. Ippaso (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, Editoria & Spettacolo, Riano (RM) 2009  
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.  
[Numero pagine](#) || pag 3 di 3  
[Archivio](#) ||  
[Lingua](#) || ITA  
[DOI](#) ||

dello spettacolo, si scatena la danza del performer e di tutto il suo esoscheletro con il contesto visivo e sonoro che ne è la proiezione sensibile, l'emozione è quella di assistere alla nascita della «nuova carne» di cui parla Cronenberg a proposito della tecnologia digitale: l'azione combinata di corpo e macchina crea un organismo dalla fisicità deflagrante, straordinariamente possente e allo stesso tempo lieve e folle, come appariva il valzer delle astronavi nel film di Kubrick (*2001. A Space Odyssey*, G.B. 1968).

Latini legge in questa realizzazione scenica un'espressione ulteriore di una pratica a cui si sottopone in genere in tutti i suoi spettacoli, ovvero quella di «amplificare» l'evento scenico mediante le diverse tecnologie del suono; non a caso parla infatti del *motion capture* come di un apparato per microfonare il corpo («Tutto l'esoscheletro è immaginabile come un microfono del corpo che lo amplifica e lo rende altrimenti visibile e mutabile, lo moltiplica, lo reinventa anche graficamente»). Da performer (ma nella sua performance confluisce il lungo sodalizio con Gianluca Misiti, autore della parte musicale e sonora e vi cooperano Paolo Pasteris e Andrea Brogi, creatore degli ambienti digitali<sup>8</sup>) è abituato a orchestrare le presenze testuali in assenze dalla scena, e/vocate, a/vocate, con/vocate all'interno del concertato sonoro in cui si produce. In *Iago* (2007, una versione precedente risaliva al 1998) ad esempio, i personaggi della tragedia entrano nella sua voce diversamente animalizzati: tradotti in chiave di suono, sono gli stessi procedimenti concettuali che Craig avrebbe potuto applicare alla visione scenica. Attraverso i dispositivi sonori, le parole shakespeariane si spostano tutte dalla parte di Dioniso acquisendo una dimensione da concerto, il concerto di una rockstar della tragedia, come suggerisce Katia Ippaso, ma anche il luogo dove il potenziamento smisurato della voce la induce ad abbandonare ogni lavoro identitario, a smarrire ogni confine, dimenticare ogni proprietà:

Che cos'è un corpo? È una respirazione che parla [...] La voce che parla sente se stessa, l'io che paria sente se stesso dire «io». [...] Di qui la possibilità di uno sdoppiamento del discorso articolato [...] questa proprietà della voce costituisce il corpo umano in quanto tale, ossia in quanto possibilità di essere talmente vicino a se stesso da diventarne il senso, e in quanto possibilità di essere completamente esterno a se stesso, «alienato».<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Gli ultimi spettacoli di Fortebraccio Teatro, *Nnord* e *Bikini Bum Bum*, sono spettacoli che invece, insieme a Roberto Latini, hanno in scena un numeroso gruppo di attori. In *Ubu incatenato* le presenze sceniche effettive rispondono al lavoro di un nutrito gruppo di collaboratori. (*Ubu incatenato*, di Alfred Jarry e di Roberto Latini e Gianluca Misiti è stato realizzato da Fortebraccio Teatro con il sostegno di Armunia, CSS-teatro stabile d'innovazione, Florian-teatro stabile d'innovazione e in collaborazione con Art Mama, FacroryBlue, Cheese Project, Ass. Cult. Dn@, Xlab-Digital Factory. Interpreti: Roberto Latini e Paolo Pasteris; musiche e aiuto regia: Gianluca Misiti; ambienti digitali interattivi: Andrea Brogi; assistente al motion capture: Paolo Pasteris; luci e direzione tecnica: Max Mugnai; direzione di scena: Dario Palumbo; video in croma key: Pierpaolo Magnani).

<sup>9</sup> José Gil, voce *Corpo* in Enciclopedia Einaudi, cit., p. 1137